

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО, К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ – КРИТИК И ЭССЕИСТ –
О МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ И. СТРАВИНСКОГО 1910–1920-х ГОДОВ**

Авторами статьи рассматриваются произведения И. Стравинского, фигурировавшие в музыкально-театральном и концертном репертуаре Петрограда – Ленинграда 1920-х годов и характеризующиеся в критических работах (обзорах, рецензиях, творческих портретах) И. Соллертинского. Проницательные аналитические наблюдения соседствуют в указанных публикациях с обобщениями исследовательского уровня, что позволяет рассматривать соответствующие тексты как «подготовительные материалы» к будущей крупномасштабной научной работе. В качестве предполагаемого «эскиза» подобной работы может рассматриваться рукописный план монографии «Ленинградские музыкальные театры в 1921–1928 годах», подготовленный И. Соллертинским (1936). Здесь обозначена специальная глава, посвященная «стилевым характеристикам» ряда произведений И. Стравинского («Жар-птица», «Байка», «Пулчинелла») в соотношении с хореографическими исканиями балетмейстера Ф. Лопухова как наиболее активного пропагандиста этих сочинений. В качестве дополнительных материалов, связанных с общим восприятием художественной эволюции «русского Протея» на протяжении 1910–1920-х годов, авторами статьи репрезентируются фрагменты из критических откликов И. Соллертинского по поводу концертных программ, исполнявшихся в Ленинграде того времени прославленными дирижерами – интерпретаторами музыки И. Стравинского (Э. Ансерме, О. Клемперер). В указанных фрагментах из концертных обзоров и рецензий содержатся весьма примечательные суждения о «Петрушке», «Весне священной», «Истории солдата...», «Аполлоне Музагете», «Царе Эдипе» как важнейших этапах «обретения зрелости» и упрочения «позднего» композиторского стиля – согласно определению И. Соллертинского, «чистого музыкального классицизма в лучшем смысле этого слова». Таким образом, цитируемые высказывания и оценки являются важной составляющей исторической рецепции музыкально-театрального творчества И. Стравинского в контексте ранней советской эпохи.

Ключевые слова: И. Соллертинский, художественно-критическое наследие 1920-х годов, проект монографии «Ленинградские музыкальные театры...», Ф. Лопухов, музыкально-театральные сочинения И. Стравинского.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю., Жабинский К. А. И. Соллертинский – критик и эссеист – о музыкальном театре И. Стравинского 1910–1920-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 65–72.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_65

E. ANDRUSHCHENKO, K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**I. SOLLERTINSKY – CRITIC AND ESSAYIST –
ABOUT I. STRAVINSKY'S MUSICAL THEATRE WORKS OF THE 1910–1920s**

The authors of the article examine the works by I. Stravinsky, which appeared in the musical-theatrical and concert repertoire of Petrograd – Leningrad in the 1920s and are characterized in the critical works (reviews, notices, creative portraits) by I. Sollertinsky. In these publications, insightful analytical observations coexist with research-level generalizations, which allows to consider the corresponding texts as “preparatory materials” for future large-scale research work. The handwritten outline of the monograph “Leningrad Musical Theatres in 1921–1928,” prepared by I. Sollertinsky (1936), can be considered as a supposed “sketch” of such work. Here is a special chapter devoted to the “style characteristics” of a number of works by I. Stravinsky (“Firebird”, “Fable”, “Pulcinella”) in correlation with the choreographic productions by

choreographer F. Lopukhov as the most active promoter of these works. As additional materials related to the general perception of the artistic evolution of the “Russian Proteus” during the 1910–1920s, the authors of the article present fragments from I. Sollertinsky’s critical responses to the concert programs performed in Leningrad at that time by famous conductors – interpreters of I. Stravinsky’s music (E. Ansermet, O. Klemperer). These fragments from concert reviews contain very remarkable judgments about “Petrushka”, “The Sacred Spring”, “The Story of a Soldier...”, “Apollo Musagete”, “Oedipus Rex” as the most important stages of “gaining maturity” and strengthening the “late” composer style – according to the definition of I. Sollertinsky, “pure musical classicism in the best sense of the word”. Thus, the quoted statements and assessments are an important component of the historical reception of the musical theatre creative work by I. Stravinsky in the context of the early Soviet era.

Keywords: I. Sollertinsky, artistic critical heritage of the 1920s, project of a monograph “Leningrad Musical Theatres...”, F. Lopukhov, musical theatre works by I. Stravinsky.

For citation: *Andrushchenko E., Zhabinsky K. I. Sollertinsky – critic and essayist – about I. Stravinsky’s musical theatre works of the 1910–1920s. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 2. Pp. 65–72.*

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_65



Музыкальный театр И. Стравинского, как правило, не фигурирует среди магистральных тематических направлений, которые активно разрабатывались И. Соллертинским в научном и критико-публицистическом аспектах. Исследователи и биографы Соллертинского довольно редко упоминают о соответствующих его изысканиях. Среди немногих исключений – статья К. Учителя [1], в которой освещается один из масштабных проектов, задуманных и, возможно, в той или иной степени реализованных Соллертинским на протяжении второй половины 1930-х годов. Речь идет о предполагаемой книге «Ленинградские музыкальные театры в 1921–1928 годах», авторский «Общий план...» которой был представлен на обсуждение в Ленинградском театральном институте (сектор театра). Указанное обсуждение состоялось в декабре 1936-го, и благодаря этому уникальный документ из творческого наследия Соллертинского ныне доступен для специалистов. Из содержания «Общего плана...» явствует, что в качестве отдельного «пункта 9» (вероятно, раздела) предусматривалась «стилевая характеристика» (выражение Соллертинского) «Жар-птицы», «Байки» и «Пульчинеллы» Стравинского; этой характеристике, несомненно, должны были сопутствовать аналитические комментарии к соответствующим ленинградским постановкам 1920-х гг. (см.: [2]).

Разумеется, подобные исследовательские намерения заведомо предполагали некую предварительную работу, связанную с непосредственным изучением и последующим осмыслением конкретного художественного материала. И такая работа, несомненно, была проведена Соллертинским – подразумеваются его критические работы названного десятилетия. В настоящее время достоверно идентифицированы (судя

по разысканиям В. Варунца) пять публикаций Соллертинского, полностью или в значительной части посвященных сочинениям «русского Протея». Публикации эти относятся к различным жанрам художественной (музыкальной и театральной) критики: здесь представлены рецензии, концертные обозрения, есть и статья – творческий портрет видного ленинградского балетмейстера Ф. Лопухова. Но в индивидуальной трактовке Соллертинского любой из перечисленных жанров неизбежно приобретает исследовательскую направленность, о чем и будет сказано подробнее в процессе дальнейшего изложения.

Первая публикация – рецензия на премьеру балета «Пульчинелла» в Ленинградском (бывшем Мариинском, впоследствии – Кировском) театре оперы и балета, осуществленную Лопуховым, художником В. Дмитриевым и дирижером А. Гауком. Премьера состоялась 16 мая 1926 года; рецензия Соллертинского, хронологически наиболее ранний отклик на постановку в отечественной печати, появилась уже 18 мая. Заметим, что издание, опубликовавшее рецензию – «Ленинградская правда», официальный рупор властей с ярко выраженным доминированием общественно-политических материалов, – вряд ли нуждалось в детализированных профессиональных описаниях и аналитических рассуждениях на подобные темы. Соллертинскому-рецензенту удалось вложить максимум разнообразной информации в минимальный объем газетного текста: «Неожиданно для многих постановкой “Пульчинеллы” Ф. Лопухов одержал бесспорную и серьезную победу. Балетмейстер создал новый хореографический жанр: танцевальную сюиту в форме камерного балета, сочетающую классический и гротескный танец <...>. Быть может, иной режиссер-затейник дал

бы и более острое театральное использование отдельным элементам сценария. Не в трюках дело. Лопухов на основе музыки Стравинского разработал оригинальную хореографическую партитуру, наполнил сцену дотоле невиданной в балете динамикой... измыслил новые комбинации танцевальных движений <...>. Художник В. Дмитриев дал удачное в своей стилизованной простоте оформление», и т. д. [3, с. 767]. Разумеется, здесь еще отсутствует развернутая характеристика произведения Стравинского, за вычетом лаконичного определения «танцевальная сюита в форме камерного балета», фактически равным образом адресуемого и музыкально-театральному первоисточнику, и его балетмейстерской интерпретации. Однако в рецензии намечены приоритетные мотивы позднейших, более пространственных критических статей о «Пулчинелле» – гибкое взаимодействие различных типов хореографии, синтез постановочных принципов классического (дивертисментного) и романтического (сюжетно-повествовательного) балета, ассимиляция режиссерских новаций драматического театра и т. п.

Несколько месяцев спустя, 4 января 1927-го, «Ленинградская правда» опубликовала еще одну рецензию Соллертинского, посвященную очередной премьере – «Байке» Стравинского, которая была поставлена на той же сцене вышеназванным «триумvirатом» (Ф. Лопухов, В. Дмитриев, А. Гаук). Констатируя «оглушительную неудачу долгожданной “Байки”», рецензент усматривал основную причину «катастрофы» этого спектакля в заведомой «...неопределенности самого жанра. Перед нами не балет, не танцевальная сюита, а “веселое представление про Лису, Петуха, Кота да Барана”, разыгрываемое скоморохами. “Скоморошья традиция” – одна из любимых тем балетмейстера Ф. Лопухова, развиваемая им уже несколько лет <...>. Для него это – метод создания пресловутого синтетического спектакля в народной манере. Но, увы, дух раннего мирикусничества, незримо витающий над скоморошьями синтезами, неизменно превращал “народность” игры в стилизацию весьма проблематического свойства. По замыслу Стравинского, четыре певца... размещены в оркестре: им принадлежит лишь декламационно-вокальная сторона. Оптическая же часть роли – пантомима и танец – поручается балетным актерам-мимам. Получается любопытное раздвоение исполнителя, дающее необычайный простор для развертывания того и другого мастерства: певец не связан с жестом, мим – с произнесением текста. Лопухов же переносит певцов на сцену, одевает их в костюмы (кстати сказать, на редкость невыразительные, не дающие ни скоморошских, ни

зоологических признаков), заставляет... играть, пританцовывать; балетные двойники... таким образом оказываются логически ненужными; их действительное участие сводится к удвоению и усилению пантомимы, а также несколькими гротескным движениям кульбитного типа. В погоне за синтезом фактически упразднили танец; из воды вместе с водой выплеснули и ребенка» [3, с. 776–777].

Как видим, в цитируемой рецензии Соллертинский, уже не ограничиваясь краткой характеристикой постановочной концепции Лопухова, соотносит последнюю с композиторским замыслом «веселого представления». Критик справедливо указывает на важнейший фактор, обусловивший несомненное «фиаско» талантливого балетмейстера, – стремление «улучшить», «досочинить» задуманное Стравинским, привнеся в «скоморошье игрище» пластическую символику и психологизм, «двойные смыслы» и «подтексты» в духе «Мира искусства»¹. Все отмеченные «сложности» нарушают заданную иерархию выразительных средств, поскольку в ее рамках основная (цементирующая и упорядочивающая) функция отводится именно танцевальной ритмике². Тем самым критические заметки, опубликованные в конце 1920-х годов, закономерно предвосхищают появление более развернутых исследовательских выводов Соллертинского о характере музыки в «Байке» и родственных ей сценических «действиях» раннего Стравинского.

Неким предварительным «эскизом» таких обобщений явилась статья «Федор Лопухов», опубликованная Соллертинским в еженедельнике «Жизнь искусства» год спустя (28 февраля 1928 года). Значительное место в указанном творческом портрете балетмейстера было отведено постановкам на музыку Стравинского. Как отмечал критик, «первая крупная работа Ф. Лопухова – балет Стравинского “Жар-птица” (премьера в Петрограде – 1922 год. – Е. А., К. Ж.). В ней еще чувствуется недавняя фокинская традиция, дух “Мира искусства”, характерно понимание сказки как символического сновидения, полного жестокой фантастической эротики. Но многое предвещает уже самостоятельный стиль <...>. Впрочем, вся сказка не дана еще в фольклорном приближении, а скорее в свойственных эпохе “Мира искусства” мистико-символических тонах» [3, с. 268]. Напротив, «Байка» создавалась балетмейстером «...на другом пути: это сюжетный, точнее – синтетический спектакль, где к жесту присоединено человеческое слово, поющее и декламируемое. Впервые делаются попытки заменить штампованную сказочную Русь – этнографической, обрядовой. Лопухов прибегает к излюбленному приему: танец разыгрыва-

ется скоморохами, что создает двойную игру на сцене – актер одновременно <...> скоморох и звериный персонаж... Прием мотивировки танца комедиантской игрой делает его сознательным, рефлектированным, даже иронически освещенным и в то же время позволяет усилить элементы столь любимого Лопуховым гротеска, акробатики, профессионального жонглерского мастерства. Ближе всего, думается, Лопухов подошел к решению проблемы нового хореографического театра в лучшем своем произведении – “Пульчинелле” <...>. Хореографическая сюита и веселый итальянский комический сценарий здесь действительно срослись в неразделимое единство. Непрерывный темп действия, все время *танцуемого*, балетмейстерская и режиссерская изобретательность ставят его в современном балетном репертуаре на первое место» [Там же, с. 268–269].

Как видим, критиком не только выявляется определенная эволюция индивидуального балетмейстерского стиля (при этом допускается отклонение от формальной хронологической заданности), но и де-факто обозначается структура будущего аналитического раздела – «стилевой характеристики» балетов Стравинского в монографии 1936 года. Последовательность «Жар-птица», «Байка», «Пульчинелла» будет сохранена в «Общем плане...» Соллертинского, что примечательным образом корреспондирует с эволюцией *стиля композитора*, ведь у Стравинского (в отличие от Лопухова) «Байка» *предшествует* «Пульчинелле»! Вряд ли данное обстоятельство ускользнуло от внимания Соллертинского, который в дальнейшем обратился именно к размышлениям о творчестве «русского Протея»³.

Своеобразным творческим импульсом, благоприятствовавшим этому, послужили весенние филармонические программы 1929 года. В частности, 19 и 20 марта в Ленинграде прозвучали Сюита из «Пульчинеллы» и концертная версия «Петрушки», 31 марта, 2 и 3 апреля – «Аполлон Мусaget» (все – под управлением О. Клемперера), 21 апреля исполнялись «Царь Эдип» и «Свадебка» (Академическая хоровая капелла и оркестр под руководством М. Климова), 15 и 18 мая – концертные версии «Истории солдата», «Петрушки», «Царя Эдипа», «Весны священной» в интерпретациях Э. Ансерме. Столь знаменательное совпадение, естественно, было должным образом воспринято и оценено Соллертинским, который (на страницах «Жизни искусства») дважды обращался к перечисленным событиям: 14 апреля в «Музыкальном обозрении» откликнулся на выступления О. Клемперера (ограничившись сравнительно развернутой характеристикой «Аполлона Мусagета»), а несколько

позже, 9 июня, обобщил свои впечатления от весенних концертов.

В апрельской публикации отмечалось, что «Аполлон Мусaget» представляет собой «...балетную сюиту (жанровое определение принадлежит Соллертинскому. – Е. А., К. Ж.) из десяти номеров, гармонически простую и оригинальную, с мастерством инструментованную для скромного состава струнного оркестра. Эстетическая родина “Аполлона” – балетная музыка старофранцузской оперы типа Люлли. Однако было бы грубой ошибкой увидеть в “Аполлоне” лишь стилизацию или утонченное смакование архаизмов. В “Аполлоне” есть и ирония, и некоторая (небольшая, впрочем) доля рационализма, вообще Стравинскому присущего. Но в целом это – строгая, серьезная, прекрасная и несколько холодная музыка, тяготеющая к чистому музыкальному классицизму в лучшем смысле этого слова. <...> Кокетство, снобизм, вычурность, стремление эпатировать, оглушить, ослепить фейерверком ритмических, тембровых и гармонических чудес – начисто чужды музыкальному языку позднего Стравинского (вспомним величественную простоту “Эдипа”); новый его стиль – мудрый примитивизм, когда музыка, сбрасывая с себя великолепные и грузные одежды технических достижений последних десятилетий, периодически обновляется, возвращаясь к своим первоначальным истокам – к танцу, к мелодии <...>. В этом – глубокая внутренняя диалектика последнего этапа Стравинского, справедливо кем-то подведенного под лозунг “Вперед к классицизму” <...>» [3, с. 817–818].

Оценивая приведенную характеристику, следует учитывать три существенных момента. Во-первых, Соллертинский оценивает музыку названного балета чрезвычайно высоко, что образует видимый контраст по отношению к общему восприятию этого произведения ленинградскими специалистами. (Например, весьма пронизательный и компетентный рецензент А. Дроздов счел «Аполлона Мусagета» попросту «однообразной и бедноватой музыкой <...>, притворным (и, конечно, временным) ханжеством баловня музыкальной судьбы» [3, с. 817]. Сходным образом высказался в «Книге о Стравинском» и Б. Асафьев, полагая указанный опус в целом довольно слабым и малоинтересным сочинением, «шагом назад» в творчестве данного автора и т. д.⁴) Во-вторых, столь высокая оценка проистекает из обобщенного толкования важнейших, глубинных закономерностей художественной эволюции композитора. В-третьих, рассматриваемая эволюция фактически устремлена к сущностным истокам музыки – танцу и «чисто танцевальным формам» (как отмечал ранее Сол-

лертинский в связи с премьерой «Байки»). При этом Соллертинский – музыкальный критик – связан теснейшими узами преемственности с критиком балетным, что явственно отличает его от коллег, упорно пытавшихся рассматривать «Аполлона Мусажета» с позиции «автономной» оркестровой музыки, а не в качестве эквивалента подобных «танцевальных форм».

Приоритетная роль упомянутого «эволюционного фактора» была акцентирована Соллертинским и в позднейшем концертном обозрении, где особое внимание по праву уделялось концертам Э. Ансерме. Как отмечал критик, «индивидуальная спецификация» последних обуславливалась «раскрытием центральной, стержневой темы»: речь шла о «...творческом становлении одного из крупнейших (хотя бы по влиянию на всю современную музыку) композиторов нашей эпохи, его пути от импрессионизма к чистому беспримесному классицизму» [3, с. 819]. Развивая приведенный тезис, Соллертинский указывал: «Ровесник “Мира искусства”, Стравинский свою эпоху преодолел сполна. Проблемы Стравинского последних лет – проблемы наибольшего лаконизма, сгущенной выразительности и предельной отчетливости музыкального языка – в значительной мере и наши проблемы. Блестящий разгон от “Петрушки” к “Эдипу”, через “Весну священную” и “Историю солдата”, – вот путь Стравинского, рельефно развернутый в недавних концертах его замечательным интерпретатором – Э. Ансерме» [Там же, с. 819–820].

Последующие характеристики названных сочинений умышленно излагались критиком в порядке их создания (отличающемся от фактического порядка исполнения): «“Петрушка” <...> – сейчас наименее интересная вещь Стравинского. Не то чтобы поблекли роскошные импрессионистские краски партитуры, – но как-то выветривается чисто музыкальная консистенция произведения; пряная оркестровка воспринимается устаревшей по методу; стилизация балаганной вещей и людей – бесконечно далекой. <...> “Весна священная” – целое поколение музыкантов видело в ней своего рода “откровение в грозе и буре”. Трудно и сейчас не поддаться обаянию этой замечательной партитуры. И только соседство “Истории солдата” и “Эдипа” дает почувствовать, что и “Весна священная” – это эпохальное для современной музыки произведение – при всех своих ритмических и тембровых “чудесах” – опять-таки уже преодолена, “диалектически снята”. <...> Новый, глубоко актуальный Стравинский начинается с “Истории солдата”. Это – нечто вроде сюиты для небольшого состава концертирующих инструментов⁵. Тембровые

сочетания создают своеобразнейший колорит <...>. Ритмическая фактура произведения также в высшей степени интересна <...>, будучи по существу совсем иного порядка, чем ритмы “Весны...”. <...> Эксперименты в области нового музыкального языка, заметные в “Истории солдата”, заканчиваются в “Эдипе” созданием универсального классического стиля. Это никоим образом не стилизация, не “назад к Генделю”. Скорее “Эдипа” можно охарактеризовать как опыт рационального упрощения музыки, вернее, ее технических ресурсов, при полном сохранении выразительности. Такой примитивизм может взрасти лишь на почве, под которой погребены останки изощреннейшей технической культуры. Язык скупой, строгий, лишенный какой бы то ни было орнаментики, преобладает в “Эдипе”, в котором давно уже следует... видеть кульминационный пункт творчества Стравинского» [3, с. 820].

Предложенный Соллертинским аналитический подход к обозреваемым концертным программам, несомненно, дистанцировался от распространенных оценочных установок отечественной музыкальной критики 1920-х годов. Так, большинство рецензентов с восторгом отзывалось прежде всего о «Весне священной» как «грандиозном хореографическом действе», способном произвести «потрясающее впечатление в конгениальном исполнении “инженера музыки Стравинского” Ансерме» (Ю. Вайнкоп) [3, с. 819]. Соллертинский же, кратко отметив достоинства замечательной интерпретации («Ансерме – общепризнанный лучший исполнитель “Весны священной”, и прибавить к этой заслуженной репутации что-либо значило бы впасть в повторение» [Там же, с. 820]), охарактеризовал само произведение в «тегелевском» духе, назвав легендарный балет «преодоленным» и «диалектически снятым». Кроме того, процесс «возвращения к истокам» музыкального искусства, ранее освещавшийся критиком, условно говоря, «в хореографическом ракурсе», обрел более масштабную перспективу («создание универсального классического стиля»). Подобный сплав традиционализма и новаторства был воспринят Соллертинским в качестве ценнейшего завоевания данного композитора и современной музыки вообще⁶. Наконец, утверждение «Царя Эдипа» в качестве новейшей «кульминации» творчества Стравинского обуславливалось неизменными эстетическими принципами самого критика. Для него подлинно классическое характеризовалось безусловным совершенством (по крайней мере, в основных аспектах художественной концепции данного сочинения), тогда как гениальные «эксперименты» представлялись отчасти

уязвимыми – последнее, впрочем, нисколько не умаляло их значимости, масштабов воздействия на современное искусство или творческие искания будущего, и т. д.

Подводя итог предпринятому выше рассмотрению критических публикаций Соллертинского о музыкально-театральных сочинениях «русского Протея» 1910–1920-х годов, уместно еще раз обратиться к вопросу, который был сформулирован в начале статьи: насколько успешно молодой критик подготовил профессиональную «почву» для исследователя предвоенного десятилетия? Прежде всего, необходимо отметить явственно возрастающий удельный вес научных интенций в представленных текстах. Художественный материал все более увлекает Соллертинского, и важнейшая функция критика (тем более рецензента) – сообщать об увиденном и услышанном – постепенно едва ли не отходит на второй план, тогда как наблюдения и рефлексии ученого приобретают здесь, по сути, основополагающее значение. При этом, однако, Соллертинский неизменно опирается на собственные впечатления, связанные с посещениями концертов или балетных спектаклей, иначе говоря, с живой музыкальной практикой. Подобные взаимосвязи прослеживаются и в исследовательских штудиях Б. Асафьева, на протяжении второй половины 1920-х годов завершившего работу над «Книгой о Стравинском» (ее «финальный» – вступительный – раздел датирован 1 июля 1929 года).

Так, на страницах данного исследования мы находим и «суждения рецензента», адресованные ленинградской премьере «Байки» в режиссерской и балетмейстерской интерпретации Ф. Лопухова, и упоминания о беседах с Э. Ансерме по поводу исполнительского воплощения оркестровых партитур Стравинского (эти беседы состоялись весной 1928-го, когда прославленный дирижер впервые гастролировал в Ленинграде [3, с. 279]), и даже прямые заимствования из более ранних критических заметок, рецензий, обзоров (разделы о «Жар-птице», «Петрушке», «Пульчинелле» самым тесным образом связаны с балетными спектаклями того же Лопухова). Очевидно, Соллертинский вполне мог поступить аналогичным образом, воспринимая собственные работы указанного жанра (их достоинства не вызывают сомнений) как подготовительные материалы для научного труда. Более того, соответствующие «заготовки», по-видимому, предусматривались и для остальных разделов планируемой книги⁷.

Таким образом, в наши дни, опираясь на сохранившиеся публикации и рукописные источники, отечественные специалисты вполне могут «воссоздать» если не монографию «Ленинградские музыкальные театры в 1921–1928 годах», то, по крайней мере, значительную часть данного исследования.

Указанная «реконструкция», с одной стороны, позволила бы оценить безусловную преемственность воззрений Соллертинского в 1920–1930-х годах, его научную принципиальность и нежелание «колебаться с линией партии» в индивидуальных критических оценках современных явлений оперного и балетного театра (при отдельных уступках в пользу «камуфлирующей» идеологической терминологии, характерной для периода «сумбура вместо музыки»)⁸. С другой стороны, представляется весьма желательной корректировка ряда современных интерпретаций, адресуемых наследию Соллертинского-критика. Например, утверждение по поводу «...неприятия (Соллертинским. – Е. А., К. Ж.) стилистики и творческой концепции Лопухова в период его работы в ГАТОБе (Мариинском театре)» [1, с. 71] выглядит явным преувеличением. И план монографии «Ленинградские музыкальные театры...» свидетельствует об этом с необходимой ясностью: *дважды кряду* рассматривать постановки «Жар-птицы» и «Байки» (разделы 8 и 9) лишь для того, чтобы продемонстрировать именно такое «неприятие», было бы заведомым абсурдом⁹. «Повторное» рассмотрение балетов Стравинского оказывается необходимым, чтобы продемонстрировать творческую эволюцию Лопухова (по-видимому, в задуманной «переключке» с художественной эволюцией композитора) и осветить бесспорный, выдающийся успех ленинградской балетной школы, каким явился спектакль «Пульчинелла»¹⁰.

В целом же благодаря предполагаемой реконструкции современный читатель мог бы ознакомиться с достаточно полной и многогранной картиной музыкально-театральной (да, впрочем, и концертной) жизни Петрограда – Ленинграда 1920-х годов сквозь призму обширного критического наследия одного из талантливейших «летописцев» ранней советской эпохи. Соответствующее знакомство, разумеется, благоприятствовало бы адекватной оценке подлинной роли и значения творчества Игоря Стравинского в художественной панораме ведущих центров культуры СССР того времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Много лет спустя Лопухов де-факто согласился с этими утверждениями, заметив: «“Байка о лисе...” – обличительная пьеса-сатира. <...> Это определяло особенности сочинявшихся мною движений, которые... нужно [было] сделать достаточно сложными технически. <...> Задача осложнялась тем, что надо было создать образ двойной – скоморохов, играющих роли птиц, животных» (курсив наш. – Е. А., К. Ж.) [4, с. 247].

² В данном контексте весьма примечательны описания позднейшей хореографической постановки названного действия, осуществленной «Русским балетом» С. Дягилева под руководством С. Лифаря (Париж, 1929) и высоко оцененной Стравинским. Как утверждал сам Дягилев незадолго до премьеры, у Лифаря «...танец тщательно сработан в мельчайших подробностях, словно миниатюра. <...> Нужно было достигнуть абсолютного совпадения всех элементов: оркестрового, певческого, танцевального и акробатического» [3, с. 821].

³ Впрочем, и Лопухову также не довелось продолжить указанную серию постановок на музыку Стравинского: оказавшись под массированным «обстрелом» со стороны «пролетарской» критики, балетмейстер вынужденно перешел в Малый оперный театр, а среди его преемников в «Мариинке» смелые новаторы, увлеченные подобными рискованными проектами, на протяжении 1930-х годов не появлялись.

⁴ Согласно утверждению Асафьева, «в “Аполлоне” Стравинский имеет дело с дряблым материалом – реминисценциями старомодных мотивов классических придворных балетов – и спрягает его по “новому синтаксису”, делая это с изумительной изворотливостью и тонким вкусом. Однако опрощение дается дорогой ценой: надо сказать прямо, Стравинский становится в позу “ретрограда по отношению к самому себе”, и мелос “Аполлона” приобретает все отрицательные черты *эсперанто* – искусственно изобретенного языка, вплоть до неологизмов из Вагнера и мелодических оборотов чуть ли не из Пуни» [5, с. 271].

⁵ В данном случае Соллертинский ограничивается комментариями к прозвучавшим отдельным номерам: «Остается пожалеть, что по недостатку репетиций “История солдата” была исполнена лишь фрагментарно <...>» [3, с. 820].

⁶ Следует напомнить о принадлежащих Соллертинскому глубоких и пронизательных отзывах по поводу опер «Воцтек» А. Берга и «Нос» Д. Шостаковича: безусловная художественная значимость («дальнобойность») этих произведений мотивировалась прежде всего оригинальным сплавом традиционных и новаторских составляющих.

⁷ Достаточно упомянуть статью «Творческие профили музыкальных театров Ленинграда», опубликованную журналом «Советская музыка» (см.: [6]). Их хронологический диапазон, и проблематика, освещаемая в статье, явно соотносятся с начальным разделом «Общего плана...» (хотя аналитические фрагменты, посвященные конкретным постановкам, связаны преимущественно с недавним прошлым – сезоном 1934/1935 годов).

⁸ «Соллертинский был последователен. <...> Его характеристики произведений (речь идет о таких операх, как “Воцтек” А. Берга, “Нос” Д. Шостаковича, “Любовь к трем апельсинам” С. Прокофьева и др. – Е. А., К. Ж.) не претерпели существенных изменений и не демонстрировали “раскаяния” автора», – пишет К. Учитель [1, с. 72].

⁹ Естественно, привлечь для «альтернативного» освещения какие-либо иные материалы Соллертинский заведомо не мог, поскольку балеты Стравинского в Ленинграде 1920-х годов ставились только Лопуховым.

¹⁰ Не исключались и вероятные «отсылки к современности»: позднейшие балетные постановки, осуществленные Лопуховым в Малом оперном театре, как известно, «вызывали позитивный отклик Соллертинского» [1, с. 71].

ЛИТЕРАТУРА

1. Учитель К. А. О неизвестной работе Ивана Соллертинского // Opera musicologica. 2013. № 2. С. 69–74.
2. Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31. Д. 27. Л. 16: Соллертинский И. И. Ленинградские музыкальные театры в 1921–1928 гг.: Общий план работы.
3. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 4 т. / сост. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. Т. III: 1923–1939. 944 с.
4. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 368 с.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
6. Соллертинский И. И. Творческие профили музыкальных театров Ленинграда // Советская музыка. 1935. № 11. С. 78–87.

REFERENCES

1. Uchitel' K. O neizvestnoy rabote Ivana Sollertinskogo [On the unknown research work by Ivan Sollertinsky]. In: Opera musicologica. 2013. No. 2. Pp. 69–74.

2. Kabinet rukopisey RIII. F. 31. D. 27. L. 16: Sollertinskiy I. Leningradskie muzykal'nye teatry v 1921–1928 godakh: Obshchiy plan raboty [Russian Institute of Arts History. Section of manuscripts. Fund 31. File 27. Sheet 16: Sollertinskiy I. Leningrad musical theatres in 1921–1928: The general scheme of the research work].
3. *Stravinskiy I.* Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii [Correspondence with Russian authors. Materials to the biography of composer]: in 4 vol. Comp. and comment. by V. Varunts. Moscow: Kompozitor, 2003. Vol. 3: 1923–1939. 944 p.
4. *Lopukhov F.* Shest'desyat let v balete: Vospominaniya i zapiski baletmeystera [Sixty years in Ballet: Reminiscences and Notes of the Choreographer]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 368 p.
5. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [The Book about I. Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 280 p.
6. *Sollertinskiy I.* Tvorcheskie profili muzykal'nykh teatrov Leningrada [The creative types of Leningrad musical theatres]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1935. No. 11. Pp. 78–87.

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Жабинский Константин Анатольевич

старший преподаватель, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky

Senior lecturer, Bibliographer
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388